

Erlaubt sei, aus der knappen Skizze folgende Schlüsse zu ziehen:

1. Kleinstaatlichkeit an sich ist noch keine Garantie für musikkulturelle Vielfalt; damit letztere sich entwickelt, bedarf es weiterer günstiger Voraussetzungen, seien sie wirtschaftlicher, sozialer oder konfessioneller Natur.
2. Musikalische Residenzkultur ist keine feste Größe, sondern differiert stark nach Region und Zeit. Sie entwickelt sich nicht allein aus der Residenz heraus, sondern aus dem Zusammenspiel mit der Stadt; der Hof zehrt von einem regen städtischen und kirchlichen Musikleben.
3. In Anhalt zeigt sich, dass Kunstpflege und politisch-ökonomische Prosperität einander bedingen, dass sie jedoch auch gegensätzlich verlaufen können.
4. Kleine Residenzen gewinnen ihre Identität nicht nur durch Nachahmung größerer Höfe, sondern unterliegen auch dem Zwang zur Abgrenzung, der zu kulturellem Partikularismus und zur Provinzialisierung, aber auch zur individuellen Profilierung führen kann.

Lothar Schmidt (Marburg)

Kirchenmusik in den kleineren Residenzen Mitteldeutschlands in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Wenn auch die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts unsere heutige Vorstellung von der Kirchenmusik in Mitteldeutschland vielleicht weniger prägt als andere Zeitabschnitte – die Verluste an Quellen sind groß und Neueres, aber auch Älteres hat sich in unserem Bewusstsein davorgeschoben –, so war doch gerade diese Zeit für die Ausbildung einer Residenzenlandschaft entscheidend, die zum Träger der uns vertrauteren Entwicklungen im 18. Jahrhundert werden konnte.

Die erste Voraussetzung dafür liegt in der Staatengeschichte. Die Konsolidierung nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges überschneidet sich mit einer Sequenz von Landesteilungen, die im ernestinischen Sachsen bereits 1572 mit der Teilung in Weimar und Eisenach einsetzte. Durch weitere Teilungen entstanden bis 1680 Herzogtümer wie Sachsen-Meiningen, die lange wichtig blieben, aber auch solche wie Sachsen-Römhild oder -Eisenberg, die bereits nach dreißig Jahren wieder erloschen. 1657 wurde das albertinische Kurfürstentum Sachsen geteilt. Es etablierten sich neu die Herzogtümer Sachsen-Weißenfels, Sachsen-Zeit und Sachsen-Merseburg. Hinzu kamen im Laufe des Jahrhunderts die Teilung Anhalts, die der kleineren Länder der Grafen Schwarzburg und der Reuß. Um 1700 finden wir im mitteldeutschen Raum vier sächsisch-albertinische und zehn ernestinische Herzogtümer, vier anhaltische Fürstentümer, zehn reußische Herrschaften und vier schwarzburgische Grafschaften mit mehr oder weniger ausgebauten Haupt- und Nebenresidenzen.

Eine zweite, langfristig wirkende Voraussetzung lag in der Reformation. Sie ermöglichte eine neue konfessionelle Identität des in staatlicher Hinsicht zunehmend zersplitternden Raumes, wobei der Übertritt Anhalts zum reformierten Bekenntnis mit den einschneidenden Konsequenzen für die höfische Kirchenmusik das thüringisch-sächsische Profil eher noch schärfte.

Eine dritte Voraussetzung war der zunehmende Druck zur höfischen Repräsentation, der auch in den kleinen und in ihren Mitteln beschränkten Residenzen einen Ausbau des musikalischen Aufwands im Rahmen des Gottesdienstes geradezu erzwang. Dem kam wiederum die lutherische Konfession entgegen, aber gerade nicht, weil sie etwa genaue Festlegungen für die Musik im Gottesdienst getroffen hätte, sondern weil sie sehr weitgehende Möglichkeiten zur Integration unterschiedlichster Formen kunstvoller Musik, die für die höfische Repräsentation von besonderem Interesse war, in den Gottesdienst offenhielt – von der lateinischen Messe bis zur neuen protestantischen Kantate.

Im Folgenden soll versucht werden, einige Aspekte zusammenzuführen, die unter den genannten Voraussetzungen die Ausbildung der thüringisch-sächsischen Hofkirchenmusik ermöglichten.

I. Die Einrichtung einer Kapelle

Die Einrichtung der neuen mitteldeutschen Residenzen führte zur Gründung zahlreicher Hofkapellen. Hier mussten Festlegungen getroffen werden, die auch über den Herrscherwechsel hinaus wirken konnten. Dabei bediente man sich bisweilen eines förmlich bestellten »Kapellmeisters von Haus aus«. Er konnte die Übertragung geeigneter Strukturen gewährleisten und nicht zuletzt auch für Auswahl von Musikern sorgen. Heinrich Schütz hatte diese Funktion 1663 in Zeitz übernommen. Die entsprechenden Dokumente sind seit langem bekannt, es sei nur an zwei Aspekte erinnert: Schütz entwarf zusammen mit dem Hofprediger eine erste Kapellordnung, welche die Aufgaben der Kapelle regelte,¹ und er schlug ein Ordnungssystem für die unterschiedlichen Arten von Musik, die im Gottesdienst eingesetzt werden sollten, vor.² Kompositionsaufgaben bzw. die Überschickung von bereits Vorliegendem kamen in der Regel zu diesen Aufgaben hinzu.³ Mit Schützens Wirken war die Grundstruktur der Organisation und des Repertoires in Anlehnung an den

1 Der Entwurf der »Fürstl. S. Capellordnung zur Moritzburg an der Elster« ist abgedruckt in: Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts* (= Veröffentlichungen des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg 4,2), Bückeburg und Leipzig 1922, S. 67–71. Das »Unterthänigst Memorial, betreffend die anrichtung Ihrer Hochfürstl Durchl Herrn Moritzens Herzogens zu Sachsens Hoff Musick an dero Residenzstadt Zeits« vom 14. Juli 1663 ist ediert in: Heinrich Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller (= Deutsche Musikbücherei 45), Regensburg 1931, S. 277–281, hier: S. 281–282, außerdem ein Brief vom 30. September 1663 wegen der baulichen Einrichtung der Kapelle. Vgl. auch Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz*, S. 63–66 und S. 72–73.

2 Siehe den (undatierten) Brief an den Zeitzer Superintendenten, abgedruckt in: Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, S. 292–294; vgl. auch Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz*, S. 65–66 und S. 72.

3 Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, S. 292.

Kurfürstlichen Hof gewährleistet. Anders war die Situation beim Aufbau der Hofhaltung in Weißenfels ab 1680; hier konnte bei der Verlegung der Residenz die Hallische Hofkapelle als Institution prinzipiell übernommen werden, wenn es auch zu einem Personalwechsel kam.⁴ Der Hallische und dann Weißenfelser Hofkapellmeister Johann Philipp Krieger nahm seinerseits wiederum die Funktion des »Kapellmeisters von Haus aus« beim Aufbau der Kapelle im ernestinischen Sachsen-Eisenberg wahr.⁵ Auch weniger förmliche Bestellungen waren möglich, um auswärtige Kapellmeister beim Aufbau oder der Neuorganisation einer Kapelle heranzuziehen. Der Wechsel von Kapellmeistern von einem Hof zum anderen, etwa der David Pohles um 1680 von Halle nach Zeitz und dann 1686 nach Merseburg,⁶ verstärkte schließlich dieses institutionelle und persönliche Beziehungsgeflecht zwischen den Residenzen.

Die Reproduktion institutioneller Muster erstreckte sich schließlich bis auf juristische Details in den Bestallungsdekreten für Kapellmeister, Hofkantoren und sonstige Kapellmitglieder. Pohles Hallische Urkunde als Sächsisch-Weißenfelsischer Kapellmeister von 1662 übernimmt selbst in Formulierungen das 1656 bei der Bestallung Vincenzo Albricis in Dresden eingeführte Modell, das dann bei seinem Nachfolger Johann Philipp Krieger beibehalten wurde und 1681 – mit einigen Besonderheiten freilich – beim Schwarzburg-Rudolstädtischen Kapelldirektor Philipp Heinrich Erlebach erneut begegnet.⁷

II. Aufgaben und Möglichkeiten im Gottesdienst

Wie bereits erwähnt, erforderte die Gründung einer Hofkapelle entsprechende Ordnungen, und unter den besonderen Bedingungen der lutherischen Konfession war hier eine

4 Siehe hierzu Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 62, und Klaus-Jürgen Gundlach, »Johann Philipp Kriegers Weißenfelser Auführungsverzeichnis. Anmerkungen zur Kirchenmusik am Weißenfelser Hof zwischen 1684 und 1732«, in: *Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den Sächsisch-Albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich der 4. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage Weißenfels 2001*, hrsg. von Juliane Riepe (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 8), Schneverdingen 2003, S. 46–56, hier: S. 46; eine neue Gesamtdarstellung bietet Torsten Fuchs, *Studien zur Musikpflege in der Stadt Weißenfels und am Hofe der Herzöge von Sachsen-Weißenfels* (= Quaderni di Musica/Realtà 36), Lucca 1997.

5 Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels*, S. 81; zu Sachsen-Eisenberg siehe auch Hans Engel, *Musik in Thüringen* (= Mitteldeutsche Forschungen 39), Köln 1966, S. 178–180.

6 Wolfram Steude, »Bausteine zu einer Geschichte der Sachsen-Merseburgischen Hofmusik (1653 bis 1738)«, in: *Musik der Macht*, S. 73–101, hier: S. 84.

7 Vgl. zu Weißenfels: Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels*, S. 63, Anm., und S. 151–152 (Text der Bestallungsurkunde für Krieger); zu Rudolstadt: Ute Omonsky, »Werden und Wandel der Rudolstädter Hofkapelle als Bestandteil des höfischen Lebens im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Musik am Rudolstädter Hof: die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Ute Omonsky (= Beiträge zur schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte 6), Rudolstadt 1997, S. 13–94, hier: S. 25 und S. 67 (Abdruck des wohl für den gesamten Zeitraum zwischen 1681 und 1739 gültigen Rudolstädter Urkundentextes). Der Text der Dresdner Bestallungsurkunde für Vincenzo Albrici ist wiedergegeben in Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen*, 2 Bde., Dresden 1861–1862, Bd. 1, S. 160–162.

Zentralisierung und Normierung, wie sie in der katholischen Kirche der Zeit bereits durchgeführt war, keineswegs gegeben. Ordnungen für den Gottesdienst legten den liturgischen Grundverlauf fest, sie definierten aber auch die Freiräume, in denen sich kunstvollere Musik und neue Genres ohne strikte liturgische Bindung entfalten konnten. Dazu einige Beispiele: Die nach 1664 erlassene Kapellordnung für die Moritzburg in Zeitz sah im Hauptgottesdienst – und zwar gleich, ob es sich um einen einfachen »Figural Sonntag« handelte, der wöchentlich mit dem sogenannten »Choral Sonntag« abwechselte, oder um hohe Festtage – mehrere Orte vor, wo anspruchsvolle Musik erklingen sollte: zum einen ein »Concert« – der Begriff ist weit aufzufassen – zwischen Evangelium und Predigt, zum anderen wiederum ein »Concert« nach der Predigt. Das war freilich nicht alles, was der »Capelle« im vormittäglichen Gottesdienst, der hier in den Blick genommen sei, auferlegt war: Hinzu kam die »Missa«, also Kyrie und Gloria. Außerdem hatte an einfachen »Figural Sonntagen« die Stadtkantorei eine Motette zum Introitus zu singen, was die Kapelle, wie es scheint, an höheren Festtagen selbst übernahm.⁸ Die 1685/88 für Weißenfels erlassene Kapellordnung sieht prinzipiell das gleiche vor. An hohen Festtagen kam vor dem lutherischen Lied »Wir glauben all an einen Gott« noch ein lateinisches figurales Credo hinzu. Die Motette zum Introitus hatte die Kapelle zu übernehmen, dazu kam ein vielleicht von der Kantorei gesungener Beckerpsalm.⁹

Diese Grundstruktur des Hauptgottesdienstes an den beiden Sekundogeniturhöfen Zeitz und Weißenfels weist zurück auf die seit 1657 durch Johann Georg II. am kurfürstlichen Hof in Dresden eingeführte Praxis. Aber sowohl Zeitz als auch Weißenfels scheinen über das in Dresden grundsätzlich Vorgesehene einen Schritt hinauszugehen: In Dresden stand das Concert nach dem Evangelium nur alternativ zum figuralen lateinischen Credo, und eine Motette zum Introitus begegnet hier erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts.¹⁰ Die beiden Sekundogeniturhöfe in Zeitz und Weißenfels waren also im Blick auf die Ausgestaltung des Hauptgottesdienstes gegenüber Dresden hoch ambitioniert, vor allem partizipierten sie an der Dresdner Tendenz, die liturgischen Freiräume extensiv für »Music« zu nutzen.

III. Zur Ausfüllung der Aufgaben und Möglichkeiten

Bei der Frage, welche innerhöfischen Mechanismen für die Ausfüllung der Aufgaben und Möglichkeiten des Hofgottesdienstes wirksam waren, sei nochmals auf die Bestallungs-urkunden zurückgegangen. In den vier oben erwähnten findet sich dazu eine standardi-

⁸ Der Entwurf zur Zeitzer »Capellordnung« ist abgedruckt in: Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz*, S. 67–71.

⁹ Die Weißenfelder Ordnung ist abgedruckt in: *Das Weißenfelder Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gottbifl Krieger (1684–1732). Kommentierte Neuausgabe*, bearbeitet und hrsg. von Klaus-Jürgen Gundlach, Sinzig 2001, S. 51–75; vgl. dazu auch Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels*, S. 131–136. Zur Einführung der Becker-Psalmen vgl. Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, S. 293–294.

¹⁰ Siehe die Übersicht der Haupt-(Mess-)Gottesdienste in der Dresdener Schlosskirche im 17. Jahrhundert in: Eberhardt Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Göttingen 1961, S. 119.

sierte Formulierung über den Kapellmeister, in der Dresdner Fassung von 1656 heißt es: »insonderheit aber soll er schuldig seyn die ordentlichen Musicalischen Aufwartungen [...] sowohl in der Kirchen alß für der Taffel, ingleichen zu Theatrischen Compositionen, wie und wo Wir es verordnen werden, fleißigst zu verrichten, wobey ihm aber freystehen soll, entweder seine eigene Compositiones oder auch andere nach seinem guthbefinden Zugebrauchen, doch, daß diejenigen Texte, so er in der Kirchen musiciren will, fürhero dem Oberhoffprediger gecommuniciret und von selbigen approbiret seyn.«¹¹ Mit der Bemerkung über »eigene oder fremde Kompositionen« wurde dem Kapellmeister offensichtlich eine Entscheidungsfreiheit zugestanden. Dies zeigt auch ein Streit innerhalb der Kapelle am Zeitzer Hof aus dem Jahr 1665. Der Konzertmeister Clemens Thieme, der dem Kapellmeister Johann Jacob Löwe formal untergeordnet war, wollte, dass nichts von Rosenmüller musiziert würde. Das von Thieme angeführte – vielleicht vorgeschobene – Argument war kein musikalisches, sondern der Skandal an der Leipziger Thomasschule, der 1655 zu Rosenmüllers Flucht geführt hatte. Löwe wiederum berief sich – erfolgreich – auf die ihm zugestandene Freiheit, auch Werke anderer Komponisten aufzuführen.¹²

In welchem Maße andererseits der Hof auf die musikalischen Programme der Gottesdienste in Details Einfluss nahm, ist schwer zu ermessen. In Dresdner Hofakten aus der Zeit Johann Georgs II. findet sich allerdings in Bezug auf Kirchenmusik bei besonderen Festlichkeiten gewöhnlich die Formel: »Werden S. Churfürstliche Gnaden selbst bestimmen.«¹³ Diese Entscheidungsfreiheit des Fürsten ist in der Weißenfeller Kapellordnung zumindest für die Feiern zum fürstlichen Geburtstag ausdrücklich fixiert: »An denen geburths Tagen beruhet es auff allemalige gnädigste Verordnung.«¹⁴ Für Dresden sind zahlreiche Entwürfe für die musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes bei solchen Gelegenheiten bekannt, was auf einen sorgfältigen Abstimmungsprozess deutet.¹⁵ Es wäre interessant, diese Dokumente nochmals auf die Mechanismen bei der Planung »prinzipal-absonderlicher Gelegenheiten«¹⁶, wie man damals sagte, zu befragen.

IV. Zur Kommunikation zwischen den Höfen

Für die Ausbildung einer Identität mitteldeutscher Hofkirchenmusik – trotz aller Differenzierung nach den jeweiligen Möglichkeiten und Präferenzen – spielt ein weiteres technisches Moment, die Kommunikation unter den Höfen, eine Rolle. Zwischen den 1657 teilweise auf der Grundlage bereits bestehender kurprinzlicher Hofhaltungen eingerichteten Sekundo-

11 Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 1, S. 160; die Auslassung bezieht sich auf Dresdner Besonderheiten und lautet: »(außer wann Wir solches Unsern Alten verdienten Capellmeister Heinrich Schützen, oder auch Unsern Capelmeister Johanni Andrea Bontempi absonderlich anbefehlen würden)«.

12 Der Vorfall ist geschildert in: Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels*, S. 77.

13 Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 1, S. 180.

14 *Das Weißenfeller Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers*, S. 65.

15 Vgl. den Hinweis in: Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 1, S. 180.

16 Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden*, S. 197.

geniturhöfen im albertinischen Sachsen – Halle bzw. seit 1680 Weißenfels, Zeitz und Merseburg – gab es bekanntlich einen Austausch von Hofdiarien mit dem Kurfürstlichen Hof in Dresden. Diese Diarien gelangten bisweilen auch in andere Residenzen wie Gotha. So unterrichtet das auch in Gotha überlieferte Hofdiarium der Halle-Weißenfeler Kapelle vom August 1676 über das musikalische Programm des Hofgottesdienstes zum Geburtstag des Herzogs. Abgesehen von einem Becker-Psalm und deutschen Liedern erklangen eine 16-stimmige Missa und außerdem zwei 20-stimmige Concerte nach dem Evangelium bzw. nach der Predigt. David Pohle, der Hofkapellmeister, wird als Komponist genannt.¹⁷ Die detaillierte Notiz im Hoftagebuch deutet auf das besondere Interesse, das die Wahl der Musik an den Nachbarhöfen finden konnte. Und es ist durchaus wahrscheinlich, dass eine Festgestaltung auf eine andere reagierte.

Von Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar wiederum ist dokumentiert, dass er reisenden Musikern der Hofkapelle regelrechte Fragebögen mitgab, um Auskünfte über die Hofkapellen anderer Fürsten einzuholen. Der Weimarer Hofkapellmeister Adam Drese sollte etwa 1652 bei einer Reise zur Hochzeit des Herzogs von Sachsen-Altenburg herausfinden, »wie starck von Personen, und wer dieselben in des Churfürsten Capel und music«, »Wie starck die Musik bey dem Chur-Printzen Und wer die Personen sein«, »Wer iede Music dirgirt, und was sie vor Instrumenta brauchen, auch wie viel vocalisten bey iedem Corpore« usf.¹⁸ Der persönliche Besuch fremder Höfe, von dem die Diarien in der Regel genau berichten, gab natürlich weitere Informationsmöglichkeiten. So fanden unter Johann Georg II. immer wieder aufwendige Familientreffen statt, die nicht zuletzt der Verständigung, dem Vergleich und der Positionsbestimmung der Höfe dienen. 1678 etwa ließ sich Kurfürst Johann Georg II. durch eine theatralische Veranstaltung im Bilde des tugendhaften alttestamentarischen Joseph vor seinen lediglich mit Sekundogeniturhöfen versorgten und vielleicht gleich ihren biblischen Gegenbildern neidischen Brüdern präsentieren.¹⁹

17 Gabriele Henkel, »Die Hoftagebücher Herzog Augusts von Sachsen-Weißenfels«, in: *Wolfenbütteler Barocknachrichten* 18 (1991), S. 75–114, das Diarium von 1676 ist ediert auf S. 108–114, der zitierte Eintrag S. 110. Bereits Walter Serauky hatte in einer Synopse mit Festgottesdiensten anderer Jahre das Diarium von 1676 zur Rekonstruktion des Gottesdienstes genutzt; siehe Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. 2,1: *Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs* (= Beiträge zur Musikforschung 6), Halle 1939, S. 280–281. Zur Bedeutung solcher Diarien als musikhistorische Quelle siehe auch Wolfram Steude, »Die Dresdner Hoftagebücher des 17. Jahrhunderts als musikhistorische Quelle«, in: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung* (= Protokollband 3), Bad Köstritz 1994, S. 5–9, und Werner Braun, »Die sächsischen Sekundogeniturfürstentümer und die geschichtete Regionalität ihrer Musik«, in: *Musik der Macht*, S. 33–45, hier: S. 37–38.

18 Zitiert nach Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662* (= Veröffentlichungen des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg 4,1), Bückeburg und Leipzig 1921, S. 146.

19 Helen Watanabe-O’Kelly, *Court Culture in Dresden from Renaissance to Baroque*, London 2002, S. 30 bis 34, und Helen Watanabe-O’Kelly, »August von Sachsen-Weißenfels (1614–1680) und das Fest- und Theaterwesen am Dresdener Hof«, in: *Weltsicht und Selbstverständnis im Barock. Die Herzöge von Sachsen-Weißenfels. Hofhaltung und Residenzen. Protokoll des wissenschaftlichen Kolloquiums am 24. und 25. April 1999 in Querfurt*, hrsg. von Cornelia Kessler (= Beiträge zur Regional- und Landeskultur Sachsen-Anhalts 14), Halle 1999, S. 112–122, sowie Helen Watanabe-O’Kelly, »Joseph und seine Brüder. Johann Georg II. und seine Feste zwischen 1660 und 1679«, in: *Dresdner Hefte* 8 (1990), S. 29–38.

V. Zur Distribution des Repertoires

Zum Schluss noch ein Blick auf die Distribution des musikalischen Hofkirchenrepertoires. Schaut man auf die Werke anderer Komponisten, die etwa Johann Krieger von 1684 bis um 1700 im Weißenfeller Hofgottesdienst aufführte,²⁰ so zeichnen sich zwei Prinzipien ab: Zum einen eine Orientierung am Dresdner Repertoire mit Werken Vincenzo Albricis, Marco Gioseppe Perandas, Antonio Bertalis, Alessandro Melanis, aber auch Christoph Bernhards; dazu zu rechnen sind wohl auch Sätze Palestrinas, die gleichfalls in Dresden gern verwendet wurden.²¹ Zum anderen – und das überschneidet sich mit Dresdner Gegebenheiten – begegnet man einer Reihe von Komponisten, mit denen Krieger in persönlichem Kontakt stand: Giacomo Carissimi und seiner Schule, Pietro Andrea Ziani usw. Sowohl über Dresden wie durch persönliche Möglichkeiten des Kapellmeisters können Werke von Residenzen außerhalb der Region – etwa vom Kaiserhof in Wien, vom herzoglichen Hof in Stuttgart²² – in das Repertoire aufgenommen worden sein. Was wir über Zeitz wissen, fügt sich weitgehend in das Bild, auch hier finden wir – nur in entsprechend kleinerer Dimension – eine deutliche Ausrichtung auf Dresden.²³ Über das Merseburger Repertoire ist bislang noch wenig bekannt.²⁴ Ein kleiner Hof wie Sachsen-Römhild, der zudem nur recht kurze Zeit bestand, war anscheinend stärker von anderen kleinen Höfen, hier besonders Coburg, abhängig.²⁵ Die schwarzburg-rudolstädtischen Verhältnisse schließlich sind komplizierter: Im ersten Erlebach-Inventar²⁶ von 1697/1700 finden sich noch Drucke, die auf eine Ankauf-Initiative aus der Zeit um 1620 zurückgehen – darunter Werke von Michael Praetorius, Adam Gumpelzhaimer, Anton Duling, Lodovico Viadana usw. Dass sie vom Hofkapellmeister Erlebach noch eingesetzt wurden, ist wohl eher zweifelhaft. Eine weitere Gruppe bilden Drucke von Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein und Samuel Scheidt, die für ein traditionelles, aber im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts auch bereits obsoletes

20 Katalog in: *Das Weißenfeller Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers*, S. 252–319.

21 Vgl. Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden*, S. 206, Anm.

22 Vgl. die tabellarische Übersicht in Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischen Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), Berlin 1965, S. 225.

23 Vgl. ebd., S. 222 und S. 209–215; die wichtigste Quelle für das Zeitzer Repertoire ist das Inventar der Musikaliensammlung Heinrich Gottfried Kühnells, der, bevor er 1682 Thomasorganist in Leipzig wurde, am Zeitzer Hof tätig war.

24 Vgl. ebd., S. 228–229, sowie Steude, »Bausteine zu einer Geschichte der Sachsen-Merseburgischen Hofmusik (1653–1738)«.

25 Vgl. Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, S. 230–232, bes. S. 232, und Engel, *Musik in Thüringen*, S. 181–182.

26 Zu den Rudolstädter Inventaren siehe Bernd Baselt, »Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)«, in: *Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft. Eine Sammlung von Aufsätzen anlässlich des 50jährigen Bestehens des Instituts für Musikwissenschaft*, hrsg. von Walther Siegmund-Schultze (= Sonderband der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Halle 1963, S. 105–134, sowie – zusammenfassend – Omonsky, »Werden und Wandel der Rudolstädter Hofkapelle«, S. 31–32.

Repertoire stehen. Auffällig – auch im Blick auf den neueren handschriftlichen Bestand – ist der Abstand zum aktuellen Dresdner, Zeitzer und Weißenfelder Repertoire. Dies gilt nicht nur für die vertretenen Komponisten, sondern auch im Blick auf die Genres. Die Zahl lateinischer Kurzmessen und großbesetzter Werke ist bis 1700 ungewöhnlich gering. Man hat dies mit der pietistischen Prägung des Hofes in dieser Zeit erklärt.²⁷ Das zweite Inventar von 1717/20 deutet dann auf einen kulturellen Sprung nach einem Herrscherwechsel und der Fürstung Ludwig Friedrichs I. von Schwarzburg-Rudolstadt im Jahr 1710, der Rudolstadt nun ebenfalls den Anschluss an den höfischen Standard in Mitteldeutschland verschaffte.²⁸

27 Omonsky, »Werden und Wandel der Rudolstädter Hofkapelle«, S. 22–23, sowie Ute Omonsky, Art. »Rudolstadt«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 580–584, hier: Sp. 582.

28 Vgl. Baselt, »Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle«, S. 130–133, sowie Omonsky, »Werden und Wandel der Rudolstädter Hofkapelle«, S. 31–33.